

Е. А. Глухова

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ: О СУДЬБЕ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО АНДЕГРАУНДА

Рассматривается судьба екатеринбургского андеграунда в контексте современной культурной ситуации на материале выставки 2007 г., посвященной двадцатилетию выставки «Сурикова, 31».

Двадцать лет — это много или мало? Для жизни человеческой, что столь коротка и столь непостоянна, — большой срок. В. Гаврилов, З. Гаврилова, В. Гардт, О. Еловой, М. Ильин, В. Казанцев, Е. Малахин, В. Махотин, В. Охотниченко, В. Трифонов, Н. Федорев — вот неполный список имен тех, кто ушел из жизни за этот срок. Это те, кого мы знали лично, о ком мы помним, кого мы видим на черно-белых фотографиях, и чьи живые образы предстают перед нами в фильмах, снятых о них. А главное — это те, с чьим творчеством мы пока можем познакомиться по произведениям, заботливо сохраненным женами и детьми, друзьями-художниками, а также частными коллекционерами. Что стало с другими? Ведь в 1987 г. в «Экспериментальной художественной выставке», получившей название «Сурикова, 31» (по адресу ДК Ленинского района), где эта выставка и проходила, участвовало, по разным оценкам, от 180 до 200 художников. Сегодня, в 2007 г., — это работы лишь 100 художников, собранные по мастерским и частным коллекциям.

Мартовская выставка «Сурикова, 31» как событие неповторимо. Нельзя вновь вызвать лавину открывающихся следом выставок: летнюю «Экспериментальную выставку на Сакко и Ванцетти» и две осенние — «Станции вольных почт» на Ленина, 11 и «Вернисаж». Невозможно реанимировать творческие объединения, возникавшие на их почве и успешно функционировавшие некоторое время. Сегодняшняя выставка «Сурикова, 31», прошедшая в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, — это своеобразная ретроспектива неофициального искусства тех лет. Она не претендовала на соответствие экспозиционным принципам выставок 1987 г., когда уже отсутствовали выставочные комитеты отдела культуры горкома КПСС, цензуры и была возможность замены автором своих работ в процессе выставки. Для музейной выставки принцип «самоулучшения», практиковавшийся на «Сакко и Ванцетти, 23», неприемлем. Со дня открытия и до закрытия экспозиция оставалась в том виде, в каком она была сделана экспозиционером и кураторами. И лишь коллектив единомышленников-художников в качестве эксперимента мог позволить себе сменяемо-заменяемую экспозицию, когда в конце каждой недели функционирования выставки проводился зрительский рейтинг работ [см.: Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1987 г.), 2007, 19–25], по результатам которого произведения, не вызвавшие ни положительной, ни отрицательной реакции, безжалостно снимались и тут же заменялись новыми.

Экспериментальность, новаторство, возможность выставить свои работы любому желающему сменились биографическим и хронологическим подходом, в результате чего выставка приобрела историко-ретроспективный характер. В качестве авторов были

приглашены только участники выставок 1987 г. Второе непереносимое условие — датировка работ концом 1970-х гг., — началом 1990-х гг., причем предпочтение отдавалось живописи и графике, ранее уже экспонировавшейся на этих выставках.

Экспозицию выставки «Сурикова, 31» сегодня условно можно разделить на три части. Преобладающее положение в выставочном пространстве занимает живописно-графический ряд, который и составляет ядро экспозиции. В характерной для музейной институции манере, через отсутствующую, но подразумеваемую фигуру художника, чья личная жизнь становится предметом исследования как дополнительное приложение к созданной им картине, ведется обстоятельное повествование о неформальном искусстве и художнике тех лет. Здесь нет намека на какие-либо отношения между Союзом художников и теми, кто в нем не состоял. Вероятно, история показана несколько односторонне, только глазами тех, кто творил не на заказ, а для собственного удовольствия, но зато максимально искренне. Отсутствие кистей, красок, холстов ничуть не смущало авторов. В ход шли перфокарты, фанерки и дверцы от шкафов, клеенчатые корочки от школьных тетрадей и прочие, казалось бы, не пригодные для рисования предметы.



Н. Федорев (1943–1996).
«Портрет художника».
1987 г. ДВП, нитрокраска.
Собрание И. Шурова

Экспозиция специально была выставлена так, что каждый входящий в зал оказывался стоящим в символической точке отсчета, представляющей сегодняшний день. Он мог сделать шаг навстречу прошлому, а мог повернуться и уйти. Вокруг него разворачивалось многоголосое, несколько хаотичное, не структурированное ни по авторам, ни по темам, ни по хронологии повествование.

А впереди, замыкая прямую линию, его ждала работа Н. Федорева «Портрет художника» (1987). В действительности это портрет вполне конкретного, реально существующего художника И. Шурова. Но воспринимается он скорее как фигура-знак, олицетворяющая художника вообще, запечатленного в момент творческого порыва у мольберта. Перед зрителем не плоскость картины, а декоративная композиция, разделенная по горизонтали на две равные

части рейкой-полочкой и обрамленная ими же по периметру. Предполагается, что здесь художник может положить любимые тюбики с красками, поставить мелкие предметы, тем самым выстраивая через них историю своей жизни, фиксируя свои сиюминутные настроения. Символически удваивающиеся предметы окружают художника — нарисованная кисть в его руках и кисть-ассамбляж у ног; картина, стоящая на мольберте, и она же — реальная палитра для смешивания красок. Атрибуты творчества вещественны, они преодолевают линейное время, разрывают одномерную плоскость картины и неизменными являются очередному зрителю. Фигура же художника остается загадочной, ее трудно сразу понять и принять.

На выставке зритель оказывается включенным в искусственно созданное пространство, где основную часть занимают портреты и автопортреты. Тем самым выстраивается

диалог: современный зритель — художник 1980-х гг. Но если художник на визуальном уровне свое слово уже сказал, то зритель свою точку зрения еще может менять. Он свободен в своем выборе. А чтобы иметь возможность оценить, понять и принять кого-либо, лучше всего поставить себя на его место. Что и было предложено всем желающим: кисти, гуашь, мольберт и загрунтованный картон ждали тех, кто хотел попробовать себя в роли художника.

Живописно-графический ряд выставки успешно дополняли современные объекты, инсталляции, перформансы, выполненные как участниками выставок 1987 г., так и молодыми авторами. Они не только создавали атмосферу 1980-х гг., но и во многом работали на воплощение концепции выставки. Наиболее всеобъемлющий характер имел интерактивный объект С. Лаушкина «Ловушка для следов» (2007) — реализация скрытого желания как художника, так и зрителя стать знаменитым. Оставить свой след в истории, пусть даже это след от правого ботинка, можно было на открытии выставки. Он тотчас становился неотъемлемой частью художественного произведения и увековечивался вместе с ним.

Атмосфера мастерской художника начала 1990-х гг. воссоздана в перформансе «Реконструкция 19-91» В. Давыдова. Первоначально планировалось, что на четырех стульях за импровизированным столом, накрытым чистой газеткой, будут сидеть и чинно беседовать за бутылкой водки четыре художника. В эту идиллию очень быстро вмешалась правда жизни — к хозяевам пришли «незванные гости». И за разговорами художники и зрители все съели и выпили, не оставив ни картошки в мундире, ни черного хлеба, ни кильки в томате, ни даже репчатого лука. Нужно отметить, что в этой «кухонной атмосфере» уютно себя чувствовали все пришедшие: и художники, и искусствоведы, и поэты, и даже врачи.

Вольница перестроечных времен в несколько ином аспекте, с позиции дома и семьи, была показана Геннадием Шаройкиным в трех картинах: «Двое» (1986), «Кухня» (1987), «Одинаковы те печали» (1986). Работы, созданные в разное время, отличаются по размерам, но смотрятся как единое тело триптиха. Характерная деталь того времени — авоська с пустыми литровыми бутылками из-под молока, висящая на дверной ручке («Кухня, 1987»). Иные посетители помнят расценки за одну сданную бутылку, искушенные же зрители вспоминают «Образцы не принимаемой посуды» (Е. Арбенов, 1987), состоящие из выстроенных по размеру пустых банок от болгарских консервов. Евгений Арбенов остается верен себе, по-прежнему работая со стеклотарой, представляющей реалии сегодняшнего быта. Его инсталляция «Напольный календарь» (2007), где на каждый день месяца приходится по бутылке водки, как нельзя лучше отвечает на вопрос, куда исчезают художники, — некоторые из них спиваются.

Третья составная часть выставки — черно-белая фотография экспозиционных залов и мероприятий «Экспериментальной выставки» на Сурикова, 31. Для современного зрителя эти фотографии имеют не столько художественно-эстетическую ценность, сколько играют роль документальных свидетельств прошлого. При этом связь между выставками 1987 и 2007 г. осуществляется посредством экспозиции. Сегодняшняя развеска работ в два яруса вторит 3—4-ярусной развеске, применявшейся на экспериментальных выставках 1987 г. и широко распространенной в мастерских и квартирах художников. Особенно интересен способ экспонирования фотографий в 1987 г., запечатленный на пленку их автором, А. Гордиенко. Фотографии крепились бельевыми прищепками к веревке, натянутой поперек комнаты, что вновь отсылает нас к атмосфере кухни с ее спорами, разговорами в специфических интерьерах.

За время, прошедшее со дня открытия выставки «Сурикова, 31», не раз говорилось о том, что именно тогда произошла легализация неформальных объединений, были впервые представлены темы, запрещавшиеся раньше. Среди них обычно называют эротические и евангельско-библейские сюжеты, упоминают о новых героях картин — пьяницах, бездомных и пр. «В советском предперестроечном искусстве 70—80-х полным-полно рыб и птиц, неких завуалированных символов рыбьего мудрого молчания (“рабы и рыбы в ряби речки...”), таинственности и избранности, а также тоски о свободных перелетах» [Дудина, 2005, 3]. На сегодняшней выставке «Сурикова, 31» птиц практически не наблюдается, зато рыб предостаточно. Классические молчащие рыбы присутствуют в диптихе Б. Хохонова «Красные камыши» (1991). Две висящие рядом картины вызывают ощущение покадровости действия. Два почти идентичных «фотоснимка» запечатлели закатный пейзаж у воды. Освещенность — один из главных факторов для фотографии, яркий свет выявляет детали, тень скрывает их. Здесь все иначе, пока солнце относительно высоко; есть символ некоего человеческого присутствия в виде мужской фигуры, срезанной краем холста так, что видны лишь руки, лежащие на коленях с тлеющей между пальцев сигаретой. Он вносит настроение усталого вечера, желанной тишины и одиночества. Проходит время, солнце опускается еще ниже, и на смену человеку приходят обитатели воды. Две крупные рыбы проступают сквозь толщу воды.



А. Бусыгин. «Аквариум». 1985. Холст, масло.
Собрание И. Шурова

В эпоху гласности рыбы так и не научились говорить, но зато стали довольно агрессивны — «Рыбка, пожирающая Вселенную» (С. Григорьев, 1989). Символом взаимовраждебных человеческих отношений могут считаться гипертрофированные рыби головы, населяющие «Аквариум» (А. Бусыгин, 1985). В картинах художников просматривается явный намек на политическую систему. Если «Красная рыба» А. Лысякова (1975) еще только подружилась с симпатичным синим червяком, то рыба М. Узикова («Рыба гниет с головы», 1989—1990) уже заражена отвратительными натуралистичными червями, сделанными из сухого соленого теста и наклеенными поверх живописи.

Народ же в этом символическом контексте получает свое изображение в виде милых, добрых домашних животных, тех, кто отдает все: молоко, мясо, шкуру или становится подопытным, как кролик. Они безвольно-беззащитны и незлобивы одновременно. Таковы работы А. Лысякова, выполненные в аппликативной плоскостной манере: «Корова» (1976), «Кролик» (1975), «Окунь-щеголь» (1979), «Серое и грустное» (1979).

Еще один элемент иносказательного языка — это изображение скульптуры на живописном полотне. Есть два способа развития событий. Один предложен В. Павловым в «Портрете жены художника» (1978), выполненном в традициях ставить памятники «героям» при их жизни. Так, любимая жена превращается в очаровательный скульптурный бюст, на высоком узком постаменте которого выбито ее ласкательно-уменьшительное имя — Ель. Иные отношения связывают скульптуру и человека в картине В. Кабанова

«На пороге зрелости» (1986). Весь второй план занимает глухая стена с установленными на ней бездушными, множество раз тиражированными копиями девушек с веслом, диско-болов, конькобежцев, всех тех идеальных спортсменов, на чьи образы следовало равняться. Их положение на недостижимой высоте незыблемо, чего не скажешь о паре подростков, не нашедших себе другого места в мире, кроме как под этим забором. Несколько иной взгляд на гипсовые, бронзовые и гранитные ценности в условиях повседневной жизни в провинции предлагает М. Сажаев в работе «Провинциальные развлечения в г. N» (1987). Уменьшенный, но от этого не менее узнаваемый бюст И. В. Сталина в контексте картины занимает свое законное место на столе, где он уподобляется дежурному завтраку среднестатистического гражданина — яйцу всмятку на подставке, которое если и возвышается над чем-либо, то только над поверхностью стола, покрытого белоснежной скатертью. Вилка же и нож, лежащие справа и слева от него, с одной стороны — функциональные приборы, но с небольшой оговоркой: для поедания этого незатейливого блюда используют ложку, а не вилку. С другой стороны они апеллируют к одной известной карикатуре, где Сталин с Гитлером делят мир, насаживая на вилку куски арбуза, один больше другого.

Вспомним 1987 г., в той ситуации, когда тотальный контроль государства невыносим, а все западное притягательно и прекрасно начиная с джинсов и пепси-колы и заканчивая кино, музыкой и живописью, популярностью на «Сурикова, 31» пользовались «прозападные» работы В. Гончарова, представляющие собой копии картин Виктора Вазарели, французского художника венгерского происхождения, работавшего в стиле оп-арт. На сегодняшней выставке можно по-прежнему найти произведения, отсылающие к мировому «западному» искусству. Так, картина С. Копьева «ФотоОко» (1987) визуально близка «Фальшивому зеркалу» (1928) Рене Магритта, в ней использован тот же принцип композиционного построения, названный визуально-лингвистической шарадой, с тем отличием, что в данном случае отражает окружающий мир не белок глаза, а его зрачок. Выстраивается связь между биологическим органом человека и его аналогом — объективом фотоаппарата, заменяющим собственное видение человека, заставляющего его смотреть на мир иначе, конструировать новую реальность, в которой недостатки острее, а положительные черты ярче, чем в обычной жизни.

По-прежнему довольно свежи и притягательны кубистические серии А. Лебедева, названного «свердловским Пикассо». Некоторые из них в свою очередь интерпретируют знаменитые произведения, к примеру, «Автопортрет» А. Дюрера (1498). Не забыт и небезызвестный «Портрет мадам Рекамье» (1800) Ж.-Л. Давида. Он претерпевает значительную «доработку», превращаясь в узнаваемую геометрическую абстракцию Г. Коллодуба «Мадам Рекамье, когда она моложе своих лет» (1986), причем данная монотипия является в то же время и «нашим» ответом произведению Р. Магритта «Мадам Рекамье Давида» (1951) из серии «Перспективы».

Следует отдельно выделить две запретные в коммунистическом обществе темы: обнаженного тела и религии. Объединение их связано с тем, что сегодня они не вызывают прежнего резонанса. Фотосессия Е. Бирюкова «Тет-а-тет» (1978) сейчас воспринимается как эстетские рафинированные опыты с ярким светом, глубокой тенью и женским обнаженным телом, где все три составляющие равнозначны. Ню Льва Хабарова любопытны не только пышными формами, но и своеобразными знаками времени, к примеру, в «Пробуждении» (1990) — это экран черно-белого телевизора с вещающим о чем-то диктором.

Что касается церковно-религиозной темы, то одни, как В. Новоселов, решают ее



В. Сочилова. «Феофан Грек». 1978.
Холст, масло.
Собрание Н. Носковой



А. Одов. «Облака и окна».
Портрет легкокрылого Б. У. Кашкина».
1988. ДВП, темпера.
Собрание Э. Поленца

в русле архитектурного пейзажа, видя в церкви прежде всего живой памятник старины. Многие художники практикуют вольное обращение с церковными сюжетами, так «Бог» В. Смелкова руками в часах раздвигает собственную разверзшуюся плоть. Для других профессиональный интерес представляет церковное искусство. В. Сочилова увлечена фреской XIV в. и использует ее стилистику в своей работе «Феофан Грек» (1978), для Зинаиды Гавриловой близок принцип житийной иконы с клеймами, композиционное построение которой она воплощает в «Библейских очертаниях» (1973). Для Б. У. Кашкина притягательна сила художественного обобщения иконы: узнаваемый образ, близкий каноническому силуэту святых, получает новое звучание в непривычной для православия технике — контррельефа на деревянной доске.

В качестве особой темы выставки следует назвать жанр портрета и автопортрета, занимающий одно из первых мест среди общего числа работ. Чаще всего моделями авторам служили их собратья-художники и представители интеллигенции. «Другой» художник предстает перед зрителем с атрибутами своего ремесла или же на фоне собственных произведений, развешенных по стенам, стоящих на мольбертах. «Картины» могут быть вполне конкретны и узнаваемы, как в работе А. Одова «Облака и окна. Портрет легкокрылого Б. У. Кашкина» (1988) или быть лишь намеком-абстракцией на оные — Е. Шолохова «Портрет Б. У. Кашкина и В. Махотина» (1989). Возможен вариант, когда действие портрета развивается по классической схеме: изображаемый художник стоит у мольберта с кистью в руках, а за спиной у него еще один мольберт с уже готовой известной его картиной, как в работе В. Гаврилова «Портрет художника В. Павлова» (1976). Большинство портретов открытым текстом заявляют, что запечатленная на них модель — есть «художник Гольдер» (Б. Хохонов

«Портрет Гольдера», 1988) или же она — «I am a great Russian poet», что следует из надписи на майке Б. У. Кашкина (А. Одов «Облака и окна. Портрет легкокрылого Б. У. Кашкина», 1988). В автопортретах их создатели еще менее сдержаны в расточении похвал самому себе. В «Теплом лете» (1993) его авторы из общества «Картинник» во главе с Б. У. Кашкиным (Е. Малахиным) смогли воплотить на плоскости «холста» не только свой коллективный портрет под деревом, но и изобразить несколько вариантов уже этого портрета на трех мусорных баках, стоящих поодаль в пространстве картины. Л. Баранов в работе «Автопортрет с атлантом и кариатидой» (1986) помещает себя в некое нереальное символично-аллегорическое пространство, поднимает себя «сегодняшнего» на вершину античного искусства. Открытие внутреннего «я» художника происходит еще в 1960-е гг. Живописцы начинают примерять новые роли, пробуя через внешнюю оболочку, тело выразить душу художника. Б. У. Кашкин досрочно становится стариком. В. Гаврилов, не имевший при жизни ни одной выставки, изображает себя в образе художника-аскета — «Автопортрет в терновом венце, с ангелом» (1967). Синяки, ссадины, разорванные рукава рубашки, забинтованная голова в «Автопортрете. Чтобы не было насилия» (1990), позиционирует его автора — В. Трифонова — как героя (защитника женщины) и невинной жертвы случая одновременно.

Оказывается, что автопортрет может быть не только «моим портретом», но и портретом кого-то другого. Это своеобразная игра: «я — не я». Е. Буркова в «Автопортрете» (1988) показывает зрителю только половину своего лица. Другая начисто обрезана краем холста. Это прозрачный намек на то, что у советского человека брежневских времен и позже было как бы «два» лица на разные случаи жизни: одно для себя, для дома, семьи и творчества, другое — для политбесед, комсомольских собраний и пр. Легко ли управляться с такими лицами, когда истинное лицо могло проступать сквозь маску или наоборот? В. Махотин обыгрывает свое реальное сходство с В. И. Лениным. Образ плакатного вождя он превращает в свой «автопортрет» (1994), художник корректирует карандашом и тушью фоторобот «неизвестного человека», придавая ему свои особые приметы, форму прически, например. В. Кабанов идет еще дальше — его привлекает лицо — смертная маска, когда исчезает контроль разума над эмоциями и лицо предстает таким, какое оно есть без прикрас и притворства. Его «Автопортрет в гробу» (1987) не оставляет равнодушным. Он навеивает поэтические строки, максимально точно отражающие суть явления и приличествующие моменту:

Между искусственной жизнью и мнимой
есть для бессмертия лишний часок.

.....
Есть для естественной смерти минута,
есть фантастически точный момент!
Выбора нет: то Малюта, то смута,
то человеческий эксперимент!..

[Коркия, 1988, 89–90].

Популярностью на выставке 1987 г. пользовались произведения на остросоциальные и политические темы. С тех пор прошло двадцать лет. Острота действительно пропала, работы сегодня воспринимаются лишь как часть истории. Многочисленные герои графики Н. Козина, например партийный функционер с радостной улыбкой («Здравствуй товарищи», 1988), выглядят сегодня как анахронизм. Политический и социальный подтекст карикатур П. Малкова: «Декабристы разбудили Герцена» (1989),



И. Шуров. «Девушка».
1987. ДВП, краска ВА

«Феникс Эдмундович» (1992), «Фигушки, я плотоядная» (1991) считается лишь на уровне игры «слова/образа». Но у истории есть еще одна сторона — бытовая, повседневная. Всем памятли полупустые прилавки, наглые, всевластные продавцы, любящие вставать в позу вроде той, что приняла «Девушка» И. Шурова (1987). Выкрашенные синей краской стены овощного магазина лишь оттеняют ее блестящую внешность: красная помада губ, введенные черным глаза, осветленные перекисью волосы, тусклый блеск золотых колец на толстых пальцах.

Что такое «Сурикова, 31» сегодня? Это прежде всего ретроспективная выставка, проведенная на музейной площадке. Как и прежде, она очень разношерстная и разнонаправленная: детский рисунок, неопримитивизм, концептуализм, реализм, «нереализм», «трансреализм», оп-арт... Здесь можно было найти работу на любой вкус: от откровенно дилетантской до обладающей значительной долей мастерства. От выполненной в сглаженной музей-

ной манере до экспериментирующей с фактурой, использующей ткань (И. Шуров. «Я помню чудное мгновенье», 1989; А. Лысяков. «Окунь-щеголь», 1979), натуральные волосы (В. Гаврилов. «Портрет девушки с живыми волосами», 1974), медную проволоку (В. Охотниченко. «Замок в мавританском стиле», 1989), этикетки (А. Нестеров. «Весенний ручей», 1984).

С одним можно согласиться — выставленные картины как нельзя более точно передают менталитет человека 1980-х гг. Самовары, валенки, стрижки под панка в данном случае не более чем антураж. На первый план выходит обеспокоенность чужими проблемами (И. Шуров. «Беспокоит меня Гондурас», 1990), любовь к западному искусству (А. Лебедев, Г. Колодуб, В. Гончаров) и иностранному языку, адаптированному к нашим условиям. Ведь писать «их» слова и выражения гораздо удобнее русскими буквами (А. Сажаев. «Гутен таг!», 1989). И конечно, извечная лень, когда «Несколько гвоздей из жизни Обломова» (М. Таршис) не только существуют отдельно от своего владельца, но и за всю его жизнь оказываются так и не применены им в дело.

Дудина И. «Хвостатое очеловечить и человеческое охвостить» // Номи. 2005. № 6/47.

Коркия В. П. Свободное время: Стихи, поэмы. М., 1988.

Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1987 г.) // Урал. 2007. № 4.

Статья поступила в редакцию 24.05.07.